

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Teresa Gisbert y José de Mesa. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, 1974.

Los estudios de arte hispanoamericano encuentran en los arquitectos e historiadores Teresa Gisbert y José de Mesa, sus más conspicuos exponentes. En una valiosa y extensa obra publicada, ellos se han ocupado tanto de la arquitectura, como de la pintura y escultura de lo que fuera el riquísimo virreinato del Perú. Como la región denominada "Alto Perú", es la que hoy corresponde a la República de Bolivia y siendo ellos bolivianos ya se comprende que la mayor parte de su producción esté dedicada a las manifestaciones artísticas de su país.

Según la información que poseo y en ello trato de estar al día, creo que ellos son los primeros historiadores hispanoamericanos que se han ocupado del fenómeno estético que es el arte manierista en sus lejanas manifestaciones americanas; lo han estudiado básicamente en relación con la obra de dos pintores manieristas de origen italiano: Mateo Pérez de Alesio y Bernardo Bitti. A este último está dedicado el libro que aquí se comenta.

No es ésta la primera ocasión en que Gisbert y De Mesa se ocupan de Bitti, con toda honradez así lo manifiestan al inicio del libro, pero sí en este caso han redactado una nueva obra, partiendo de sus anteriores investigaciones y sin descuidar lo que otros autores han escrito sobre el tema.

Bernardo Bitti, S. J. (1548-1610) es seguramente el más alto representante del manierismo en la pintura hispanoamericana. Buena parte de las características que son propias de esa manifestación artística, se localizan en la extensa obra de este distinguido miembro de la Compañía de Jesús. De no haber pasado Bitti a Sudamérica su estilo se habría desarrollado de otra manera; el enorme y lejano país al que fue asignado le aisló por completo de las corrientes del arte europeo de su época. A juzgar por la calidad existente en sus obras, él habría llegado a figurar notablemente entre los maestros del manierismo italiano. Los méritos y defectos que hay en aquéllos, están presentes en los cuadros que de él se conservan. Lo espigado de los cuerpos y lo anguloso de los trajes que pintó, son dos notas que hacen recordar a más de un maestro de la pintura manierista.

Con base en una valiosa documentación que en el caso de los historiadores de la pintura virreinal mexicana éstos no han podido contar, Teresa Gisbert y José de Mesa realizan detenidamente el estudio de la obra de Bitti, desde el momento en que llega a Lima y trabaja para la iglesia jesuita de San Pedro. Le siguen después a la vieja capital incaica del Cuzco y así sucesivamente se detienen en las poblaciones de Juli, La Paz, Arequipa, Chuquisaca, Potosí y Huamanga. De su estancia en tales sitios quedan sus pinturas y esculturas, pues también era maestro en este arte, en el interior de iglesias, colegios y claustros.

A medida que el lector avanza por las páginas de este estudio, advierte que junto a un estilo ameno se encuentra un conocimiento histórico que es mane-

jado con la soltura que da la experiencia y el conocimiento de causa. Tal vez el panorama que se ofrece de la pintura española de la época en que Bitti estuvo de paso por Madrid, 1573, deja algo que desear y quizá lo mismo se pueda repetir respecto a la pintura italiana, tratada líneas atrás, pero lo que no se puede desconocer es la autoridad de los autores sobre el tema de que se ocupan.

No obstante lo dicho guardo algunas discrepancias con Gisbert y De Mesa. Me parece que ya es tiempo de levantar un coto al tema de las influencias o copias que constantemente se atribuye, en muchos casos en forma gratuita, a los pintores hispanoamericanos. Vistos éstos como dependientes para la composición de sus cuadros, de los grabados de procedencia flamenca, italiana o francesa, es tanto como reducirlos al papel de pobres diablos, carentes de talento y de imaginación y por consiguiente de originalidad; hacerlos depender de las estampas en sus mejores logros, es algo en que hay que meditar con juicio y no tratarlo con una exaltación irreflexiva. Por supuesto que no me estoy refiriendo a los casos en que la copia o dependencia es indudable, eso está fuera de discusión. Me refiero a casos concretos como los que en este libro se presentan; así por ejemplo, de un dibujo de Giorgio Vasari, *La Virgen coronada por la Trinidad*, se hace desprender la composición de un cuadro de Bitti con el mismo tema, existente en la sacristía de la iglesia limeña de San Pedro. En otro dibujo de Vasari con el tema del *Bautismo de Cristo* se ve el antecedente de otra tela del pintor jesuita, con el mismo asunto, localizada en la iglesia de San Juan, del pueblo de Juli. Por más que me esfuerzo en ver tales influencias o dependencias no las encuentro; en todo caso Bitti pudo recibirlas a través de copias grabadas de los dibujos, mas la composición de los grabados será idéntica a los dibujos de Vasari y por consiguiente las pinturas nada tienen que ver con el célebre autor de las vidas de artistas.

A propósito de influencias y dependencias. Entre el Greco y Bernardo Bitti hay un problema no resuelto ni por Martín Soria, quien fue el primero que lo advirtió, ni por los autores de este libro. Se trata de la composición básica que hay en la figura de Jesucristo del *Expolio* de la catedral de Toledo y en la del *San Juan Evangelista*, del musco de la catedral de Sucre. En ambas figuras efectivamente hay mucho de común en los ademanes, en el tratamiento de las telas y en el espacio pictórico que ocupan en el área del cuadro. Los dos artistas son contemporáneos, mas uno trabaja en Toledo y el otro en el lejano virreinato del Perú. ¿Quién influyó a quién? O mejor dicho ¿quién tuvo influencia en ellos a través de una desconocida fuente impresa? He aquí un caso para quienes trabajan o manejan fuentes iconográficas grabadas.

Otra discrepancia que guardo con Gisbert y De Mesa, está en relación con las atribuciones de obras a Bitti. Algunas me parecen muy dudosas, por lo menos formalmente, incluso de aquellas de las que se poseen noticias documentales. El problema se agudiza si no se olvida la recomendación extraña que los superiores de la Compañía hicieron al pintor, de no firmar sus pinturas. Quizá algunos cuadros adjudicados no sean más que obras de taller en los cuales el maestro poco intervino, o se deban a un desconocido continuador suyo.

Las discrepancias aquí señaladas no menguan, de ninguna manera, el interés que posee este importante estudio sobre la labor artística de Bernardo Bitti. El ejemplo de devoción al trabajo intelectual que una vez más han dado los autores, es digno de alabanza y meditación, pues sabidas son las adversas condiciones en que trabajan.

X. M.

Tibol, Raquel. *Pedro Cervantes*. SepSetentas, número 135, SEP, México, 1974.

En el panorama actual de la escultura en México, Pedro Cervantes se presenta como un maestro dueño de una personalidad definida. Su labor creativa está a la altura de cualquier manifestación escultórica que como en su caso se haya utilizado el metal como material seleccionado para expresarse, bien sea éste el hierro, la chatarra, o bien un material fino como la plata, o partes prefabricadas para la industria automotriz y que, además, intervenga tanto la soldadura eléctrica como la tradicional fragua. En 1973, Pedro Cervantes puso al descubierto el gran artista que es dentro del campo internacional de la escultura, en la magnífica exposición de su obra presentada en el Palacio de Bellas Artes. Allí, precisamente, mostró cómo con talento, imaginación y fina sensibilidad se pueden transformar las partes prefabricadas como son las defensas de los automóviles, en esculturas cromadas, de armónicas y sugerentes formas, cuando no cargadas de manifiestas intenciones eróticas.

Raquel Tibol ha realizado un detenido estudio sobre Pedro Cervantes en el libro que aquí se reseña. No es mi intención ocuparme del interesante texto en el que la autora ha vertido sus ideas referentes al arte escultórico contemporáneo. Todo estudio interpretativo del fenómeno artístico es discutible, aun cuando las posturas ideológicas puedan coincidir, no obstante no ser éste el caso, la interpretación de Raquel Tibol me parece merecedora de toda consideración, mis diferencias de criterio con su enfoque sobre la escultura son de poca monta. Quien se ocupe del tema de este libro tendrá que recurrir a él, sus páginas están llenas de reflexiones y oportuna información.

Mi interés en esta obra de Raquel Tibol radica en el asombro que me causó el ver cómo en una publicación de modestas pretensiones y bajísimo precio, se puede competir ventajosamente con los grandes libros de arte que se producen tanto en el país como en el extranjero. Hoy día en que las más importantes editoriales han renunciado a las lujosas monografías de arte, según se desprende de la última exposición internacional del libro celebrada en Frankfurt, una solución posible se encuentra en ediciones como ésta. No escapa a mi conocimiento la subvención de la Secretaría de Educación Pública para publicar la colección dentro de la cual se incluyó el *Pedro Cervantes*; más así y todo, creo que con un tiraje semejante e iguales características de edición, los impresores particulares mexicanos podrían publicar obras semejantes, las cuales llegarían al pueblo utilizando los mismos canales de distribución con que cuentan para su venta los ya famosos SepSetentas.

Una sucinta revisión sobre el contenido de esta monografía nos demuestra lo suficiente que es y por ende lo sobresaliente de sus valores intrínsecos al lado de las costosas ediciones de libros de arte. Aparte del estudio introductorio de Raquel Tibol existe una sección bajo el título de "Aventuras", sección en la cual quedan reunidas otras actividades, quizá poco conocidas, del escultor Cervantes, tales como el ejercicio de la poesía; el gusto y conocimiento por una de las máximas expresiones estéticas de este siglo: la música de jazz, la cual le ha inspirado tanto, una serie de significativos dibujos como algunas meditaciones en las que liga el ritmo del jazz con las expresiones formales de la escultura. Otras actividades de Pedro Cervantes, están en relación con el arte conceptual y con una *sui generis* concepción del *happening*, la cual al presentarse al público alcanzó notorio éxito.

Raquel Tibol reunió en otra sección las opiniones de algunos críticos de arte que se han ocupado, con mayor o menor comprensión, de las esculturas de Cervantes. La importancia del contenido de este pequeño gran libro, se comprende con el solo enunciado de otras secciones: datos biográficos. Exposiciones individuales. Principales exposiciones colectivas. El libro se cierra con un registro completo de las esculturas monumentales realizadas por el artista en diversos sitios del país.

Todo libro de arte incluye como complemento obligado a la exposición teórica, una serie de láminas que ofrecen la imagen visual de la creación artística. Los grabados que ilustran esta monografía son de excelente calidad, tanto los de negro y blanco como los de color; el conjunto ofrece algo que va más allá de ciertas publicaciones de arte.

Con toda intención he dejado para el final de esta reseña bibliográfica, una de las secciones significativas que dispuso Raquel Tibol, la de las "Ideas de Pedro Cervantes" (pp. 65-77). En un país como México en el que los artistas se muestran rehacios, por regla general, a escribir sobre el arte de su especialidad, yo encuentro en lo escrito por Cervantes una singular importancia, por ello me permito transcribir aquí algunas de sus opiniones respecto a la escultura y sus relaciones con otros aspectos de la vida, de su propia vida:

Con todas sus imperfecciones, mi trabajo se basa en la sinceridad y en la búsqueda de nuevos materiales. He usado plásticos, he pintado con pistola de aire. Para mí son muy importantes las nuevas formas de expresión... En el jazz el sonido explota y crea imágenes de vibración que se suceden y se multiplican, acompasadas, contenidas, violentas... No es la pintura mi única válvula de escape, también hago escultura, y suelo escribir poesía. Me gusta la música, me entusiasma el jazz; creo que mi pintura podría compararse de algún modo con el jazz por su libertad, por su deseo de meterse por caminos inopinados. Hace algún tiempo quise poner en forma de dibujo las sensaciones que me despierta esa música. Mi intención no fue dibujar precisamente a los ejecutantes, sino trasponer el sonido al color. Algo difícil por cierto, convertir la música, que es tiempo, en pintura, que es espacio... Los jóvenes escultores nacionales que dicen pertenecer a la vanguardia trabajan de acuerdo con normas y modas que rigieron el arte de otros países hace quince o veinte años. Falta talento. No hay escuelas de

escultura ni mucho menos maestros... A veces me gusta llamarle (*sic*) a mis piezas con términos de la geometría analítica, por ejemplo, *Diámetros conjugados*. Se trata de la síntesis de dos cuerpos humanos en el espacio, dos cuerpos en conflicto que se oponen y se complementan a la vez. Expresa el contacto físico y la unión espiritual. Al mismo tiempo se establecen las relaciones de luz existentes entre una forma y otra. Las dos se tocan en un punto sin fundirse en una sola cosa...

X. M.

Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios 233, México, 1974.

Damián Bayón hace muy bien en curarse en salud cuando confiesa ¿honesta o cínicamente?, en el prólogo de su libro que éste es producto de una serie de estudios colectivos recopilados por él para una publicación de la UNESCO que después fue editada por Siglo XXI con el título de *América Latina en sus artes*. Lo que no anuncia es que ha utilizado un procedimiento difícilmente justificable en un historiador y crítico que tiene más de veinte años de dedicarse a problemas del arte contemporáneo. El procedimiento, muy sencillo, consiste en utilizar los textos de sus colegas conjuntamente con bibliografía seleccionada de otros autores, realizando una labor más de tijera y engrudo que de profesional bien informado. No queremos decir con esto que sea ilegítimo tomar como base informativa trabajos que son serios y que aportan beneficios indudables a la solución de problemas específicos; mucho muy conscientes somos de que toda obra necesariamente se arma sobre aportaciones de otros en mayor o menor grado. Pero lo que resulta inadecuado de parte de Bayón es dejar que un solo autor vaya diciendo, en el momento correspondiente, lo que supuestamente él debería haber asimilado a través de varias lecturas hechas a conciencia y sobre todo de un encararse en forma personal y directa con los problemas.

Los límites cronológicos en que centra su libro van de 1940 a 1972, si bien la fecha inicial viene antecedida por un esbozo a grandes líneas de lo ocurrido en la década de los veinte y en la de los treinta. Se propone algo que no llega a cumplir plenamente: tratar el tema por tendencias sin seguir meramente un orden cronológico o geográfico. El propósito no se cumple por dos razones. Bayón no invierte el tiempo suficiente en analizar las modalidades que asumen las diversas tendencias en cada país para extraer del análisis las diversidades y los factores comunes. De otra parte, hay carencia de cimentación teórica, lo que se traduce en proposiciones endebles que no alcanzan a explicar con visos de realidad las formas de aparición de las tendencias estudiadas. Tómese como ejemplo el método de "contrapunto" que Bayón pretende adoptar para explicar "el nacionalismo comprometido" de los años cuarenta en México, en contraste con "el internacionalismo de Río de la Plata" en los mismos

años. Anota frases como ésta: "En Río de la Plata se venía pintando bien desde hacía ya medio siglo. Pero era una pintura conservadora o tímidamente impresionista que se tomaba a sí misma demasiado en serio." De allí, en vez de explicar brevemente el significado de ese "tomarse demasiado en serio" pasa a relatar cómo una serie de jóvenes pintores se sintieron "fascinados para siempre" cuando vieron la primera exposición en Buenos Aires del uruguayo Pedro Figari; pasando a continuación a ocuparse someramente de estos pintores, con lo que el enunciado del capítulo "Internacionalismo de Río de la Plata", queda flotando en el aire. No basta señalar como tendencia común a un nutrido grupo de pintores la existencia de un "internacionalismo esteti-zante" (que de otra parte no se da como constante absoluta), para que el lector llegue a formarse una idea acerca del proceso merced al cual van a aparecer después de Figari artistas como Joaquín Torres García, Petorutti o Lino Spilinbergo. Tampoco se ocupa de explicar la trascendencia histórica de éstos, ya que sus juicios particulares participan del mismo carácter vago y generalizante que sus proposiciones más amplias. Valga el siguiente ejemplo a propósito de Petorutti: "Tiene sus orígenes en el futurismo italiano... y ante una inspección apresurada puede parecer también un cubista sintético." La observación es buena, pero no las razones simplistas que aduce para montarla. "Petorutti es siempre más sensual que los futuristas... en los mejores cuadros de Petorutti siempre, además de los personajes... parece haber alguien más, esto es un signo inequívoco de gran pintura". Observaciones sueltas así formuladas, por acertadas y legítimas que sean, no muestran en qué estriba la trascendencia histórico-artística del gran pintor argentino quien de otra parte queda como desvinculado y enajenado de la realidad. Conste que estamos tomando como ejemplo uno de los puntos del libro mayormente apoyados en experiencias del propio Bayón que desde luego conoce bien la pintura de una de las más grandes figuras que ha dado su país.

Los efectos de esta precipitación de planteamientos se dejan sentir con mayor fuerza cuando Bayón trata de explicar el problema mexicano de los años cuarenta. Sin mayor empacho declara que este tema lo relega a otro autor que reúne dos grandes ventajas: ser mexicano y ser joven. Aclarado lo cual literalmente resume (y a la vez destruye porque el resumen está mal hecho) el artículo de Jorge Alberto Manrique escrito para la publicación de la UNESCO anteriormente mencionada. No siente la necesidad de consultar más autores para apoyarse en otros puntos de vista, ni tampoco se forma él mismo una idea global del problema, aun y cuando sí se permite unas discretísimas discerciones con Manrique, tales como afirmar que no acepta la "interpretación pendular de la historia", puesto que él es partidario furibundo de la "historia abierta". Las cosas no van mejor cuando aborda a Tamayo; en este caso es Octavio Paz de quien se sirve pidiendo incluso disculpas por no poder "copiar todo ese memorable artículo" sobre Tamayo, escrito por Paz en 1972 con el título de "Transfiguraciones". Al menos pide que le sea permitido transcribir algunos párrafos fundamentales, cosa que hace generosamente.

Paz, a quien está dedicado el libro, vuelve a ser citado una y otra vez en el capítulo dedicado a "La abstracción en Mesoamérica y en el Caribe" (pinto-

resco título de capítulo), ya que Bayón ha encontrado en trozos de otro artículo de Paz que fue de su peculiar agrado, "argumentos y fuerzas nuevas para asaltar el castillo del arte abstracto mexicano". Tal asalto resulta simple escaramuza, porque como en los casos anteriores, se ha fundado en una sola fuente que introduce, incompleta, a manera de explicación inicial para luego esbozar las figuras de unos cuantos artistas mexicanos que han seguido la vía de la abstracción, sin referirse, salvo excepcionalmente, a las obras que las definen con mayor propiedad. Tenemos por ejemplo que Vicente Rojo "es un extraño pintor lleno de cualidades... posee una mente lúcida, ordenada... sentido innato de la composición... también del color y la textura". ¿De cuántos otros pintores no se podría decir exactamente lo mismo?

*La aventura plástica de Hispanoamérica* resulta ser una crónica variada de nombres, acontecimientos y hechos relacionados entre sí como si fueran las memorias de un viajero que ha ido introduciendo cartas de sus corresponsales, mezclándolas con sus propias experiencias aisladas. En este sentido, el nombre le cuadra al libro, que resulta producto más de una aventura con todos sus avatares e imprevistos que de un proceso historiográfico meditado.

El libro tiene una virtud: se lee con agrado porque la pluma de Bayón es tan ágil y ligera como él mismo cuando hace uso de la palabra. No es virtud pequeña.

Un mérito más le encontramos: la bibliografía incluida al final sobre la que muy graciosamente ya nos ha advertido el autor en la página 194. "No sé si el lector se ha dado cuenta a estas alturas del libro de que como autor consciente maneja una abundante bibliografía". Si bien lo cierto es que los textos no están manejados a conciencia, no menos cierto es que tanto los títulos de libros cuanto de artículos proporcionan una guía útil para todos los interesados en este tipo de problemas, siempre tomando en cuenta que "ni están todos los que son, ni son todos los que están".

T. del C.

Celebonovic, Aleksa. *Some call it Kitsch. Masterpieces of Bourgeois Realism*. Harry N. Abrams Inc., New York, 1974.

Toda revolución triunfante se inventa su propia historia: al relatar las circunstancias de su victoria destacará la importancia de figuras y acontecimientos heroicos que mejor coadyuvaron al triunfo, y trazará un juicio negativo de todo aquello que le haya sido adverso; o quizá, simplemente, correrá un velo que oscurezca o anule la verdadera dimensión de las fuerzas opuestas. Así suele ocurrir en la historia política, y ha ocurrido también en la historia del arte de nuestro tiempo. Al remontarse a los orígenes de las vanguardias modernas, los historiadores juzgan con indefectible severidad la oposición que románticos, realistas, impresionistas y posimpresionistas tuvieron que sufrir por parte de la cultura académica oficial, oposición que es un hecho

innegable. Pero a una intolerancia ha sucedido otra. Y críticos e historiadores, en seguimiento de los propios artistas involucrados, se han obstinado en acumular diatribas contra ese academismo obstaculizador de la libre evolución del arte moderno. Lo que es más grave, el arte académico se ha hecho prácticamente invisible: relegado a las bodegas de los museos europeos y americanos, ha venido a sufrir una rencorosa conspiración de silencio que, si fue explicable (aunque poco magnánima) en los primeros años del triunfo de la vanguardia, hoy día es, a todas luces, insostenible.

Por eso resulta alentador constatar la aparición de estudios como éste de Aleksa Celebonovic, que se abocan a una tan necesaria revisión del arte académico de finales del siglo XIX y que someten a juicio los lugares comunes que casi sin excepción se venían sosteniendo. Subrayo el casi, porque la obra de Celebonovic no aparece en un vacío total. De unos años a esta parte se ha venido observando una modificación al respecto. Fue primero la revaloración del *art-nouveau*, acompañada por un espectacular resurgir del estilo, fenómeno caprichoso y efímero que dio inicio a la *moda retro*, persistente en las manifestaciones más venales del arte de nuestros días. Después, la sorpresa del redescubrimiento del simbolismo, a cuyos valores intrínsecos se aúna la insospechada importancia que desempeñó en el desarrollo de la vanguardia. Y hoy parece tocar el turno al interés por el realismo académico finisecular, el denigrado *art pompier*, al que Celebonovic prefiere designar con el nombre de *realismo burgués*, bien justificado por cierto a lo largo de su trabajo.

Pocas obras recientes preceden a este estudio: un rescate más bien biográfico y superficial, aunque útil, de los maestros de la *belle époque* hecho por J. P. Crespelle; el documentado estudio de Albert Boime sobre la Academia y la pintura francesas en el siglo XIX; algunos ensayos breves contenidos en el número anual que la revista *Art News* dedicó a la Academia; más un puñado de monografías y de catálogos de exposiciones que atestiguan la inquietud por emprender una revisión seria del estilo en cuestión.

El texto de Celebonovic es, hasta ahora, el que sondea más a profundidad el tema y, en este sentido, es obra señera y, esperamos, seminal. La intención del autor no es relatar la historia del *realismo burgués*, sino establecer los criterios mediante los cuales debe juzgarse, y aplicarlos, luego, en un análisis de ejemplos en concreto. Está dividido en dos grandes partes: en la primera, *Una vista de conjunto*, se exponen los principales planteamientos teóricos; en la segunda, *Los temas*, mediante el examen de los asuntos inspirados en la religión, la mitología y la antigüedad, la leyenda y la historia, el orientalismo, la vida social y familiar, y el retrato, se va constatando el interés testimonial que el *realismo burgués* ofrece al espectador e historiador de hoy, y se dibuja el rico panorama iconográfico y estilístico que confiere singularidad a este movimiento.

Celebonovic parte de la premisa de que el valor relativo de la obra de arte depende no sólo de sus bondades intrínsecas, evidenciables mediante el análisis formal, sino también de la opinión de quien la percibe o analiza, de los criterios estéticos con que se enfrenta a ella y que condicionan el efecto que la obra cause en su ánimo. La observación de Celebonovic es plausible, puesto que destaca el carácter complejo del fenómeno perceptual, del que depende



la fruición estética, acentuando el lado subjetivo del mismo y la influencia que cobra la capacidad o incapacidad del contemplador para leer el código de una obra, capacidad relacionada tanto con la posesión o carencia de un aparato doctrinal específico, como con las características peculiares del *gusto* vigente, “esa constante o mejor, inconstante-psicológico-estética” (Gillo Dorfles), mudable a lo largo del tiempo.

Esta cuestión tiene particular importancia en el juicio que se haga sobre el arte académico realista. Porque es palmario que, considerado con los criterios formalistas y anicónicos resultantes de la evolución vanguardista, y en especial de sus derivaciones abstractas, la significación del *realismo burgués* parece nula.

Pero, advierte Celebonovic, “dado que toda forma de arte sólo puede ser debidamente juzgada dentro de los límites de la sociedad que la produjo, el realismo burgués sólo puede revelar sus cualidades y limitaciones si se utiliza el instrumento analítico apropiado” (p. 24); lo que lleva al autor a establecer los presupuestos, las premisas sociales y estéticas que condicionaron dicho estilo.

Cabe aclarar, sin embargo, que si bien es absolutamente indispensable conocer este trasfondo para comprender mejor un estilo y emitir juicios más justos, es también cierto que el gusto del pasado es inteligible pero no recuperable, sus valores no son transmisibles y, por tanto, nuestro dictamen seguirá condicionado por el gusto del presente. Mas aquí resulta útil, precisamente, el señalamiento que hace Celebonovic de cómo la experiencia surrealista (con su preocupación por develar los contenidos psíquicos) conlleva la renovación del interés por una pintura de aspecto narrativo, meticulosamente detallada. También se refiere al autor, aquí y allá, al arte *pop* y al *hiperrealismo*, que han tenido que enfrentar problemas comparables a los que encaró el arte académico, en especial los referentes a su relación con la fotografía. Por ello, “los criterios estéticos de hoy en día, sin duda mucho más tolerantes y flexibles con la idea de una copia que rivalice con el objeto real, pueden contribuir a la rehabilitación de la pintura realista de aquella época” (p. 14).

De acuerdo. Pero, a mi parecer, el autor, al tomar en cuenta sólo fenómenos cultos en este condicionamiento perceptual, ha pasado por alto el impacto de las señales icónicas con que los medios masivos de comunicación nos asedian constantemente. Televisión, cine, carteles y publicidad reinstauran la importancia del nivel comunicativo narrativo de la imagen figurativa; más aún, de la imagen fotomecánicamente reproducida o, cuando menos, de una imagen de contornos nítidamente recortados, semejante a la que nos presenta el realismo; lo que, al fomentar en nosotros una peculiar manera de percibir, una inclinación por determinados medios expresivo-formales, posibilita no sólo la creatividad contemporánea (de la que el *pop* y el *hiperrealismo* serían consecuencia) sino también la revaloración del *realismo burgués*.

Previene, empero, Celebonovic que las razones que nos atraen hacia este estilo son, obviamente, distintas a las que motivaron a sus destinatarios inmediatos. La burguesía finisecular encontraba en él una manera distintiva y eficaz de expresar sus valores morales, sociales y políticos, sus aspiraciones e intereses, y de configurar una imagen ideal en la que orgullosa y complacientemente se reconocía. El espectador moderno, por su parte, halla en dicha

pintura testimonio acerca de la atmósfera de aquella época, de la vida social y de sus apetencias materiales y espirituales, pero también la posibilidad de descubrir los fundamentos ideológicos que sustentaban la visión del mundo de la burguesía liberal, cristalizados en imágenes.

La segunda parte del libro comentado es, en efecto, un recorrido iconográfico y estético por el extenso campo del *realismo burgués*, apoyado en breves análisis formales y en constantes referencias a aspectos económicos, sociales e históricos que, al tiempo que van trazando un cuadro fascinante de la vida pública y privada de la burguesía "en la cima de su prosperidad", permiten atisbar más allá de las brillantes apariencias y descubrir las contradicciones flagrantes entre el ideal proferido y las motivaciones recónditas detrás de las imágenes. La riqueza y sagacidad de las observaciones de Celebonovic, tanto en lo ideológico y social como en lo formal, iluminan con claridad este desconocido sector de la historia del arte.

En conclusión, se trata de una aportación de primerísima importancia a la aún escasa bibliografía asequible respecto del tema, y un ensayo de insoslayable lectura si se pretende obtener un panorama estilístico más completo y exacto de la época en que se gestó el arte de nuestro siglo.

F. R. R.